

SU ÚNICO HIJO DE «CLARÍN»:
SEMIÓTICA GESTUAL EN LA COMUNICACIÓN ERÓTICA

MARÍA DEL CARMEN FACCINI-BRUFU
Utah State University

Leyendo *Su único hijo* se observa que pueden aplicársele ciertos presupuestos teóricos de Louis Hjelmslev, por la textualización en la novela de un código extra-lingüístico, en interacción con el lingüístico¹. Dicho código no lingüístico —que según este teórico implica la presencia de una metasemiótica—, se compone de signos/gestos corporales, que van a conformar un diálogo erótico intenso sostenido entre los personajes. Este sistema de signos gestuales, se incorpora en el discurso aportando otras dimensiones significativas a nivel del relato. Importa por tanto tener en cuenta la visión y posición del narrador omnisciente, funcionando como intermediario o testigo ocular de ese código erótico extralingüístico. Me centraré en la consideración de la semiótica gestual mediante la que entablan su comunicación erótica las parejas Bonifacio Reyes/Serafina Gorghetti, Emma Valcárcel/Minghetti y Bonifacio Reyes/Emma Valcárcel (en especial en la reanudación de sus relaciones íntimas).

Como es sabido, Hjelmslev caracteriza las que denomina semióticas denotativa, connotativa y metasemiótica, interesándose por el signo concebido como función semiótica entre la forma de una expresión y la de un contenido. Al considerar la forma lingüística prescindiendo de la sustancia, se hace posible aplicar el mis-

¹ En los capítulos XXI y XXII de *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Luis Hjelmslev presenta su teoría del signo que, aunque basada en la pionera de Ferdinand de Saussure, va mucho más lejos.

mo mecanismo descriptivo a cualquier estructura cuya forma sea análoga a la de una lengua natural: «la lengua 'natural' puede describirse con base en una teoría que es específica en mínimo grado y que debe implicar consecuencias de mayor alcance» (Hjelmslev 145). Definiendo el signo como función semiótica, caracteriza no sólo la semiótica denotativa como aquella conformada por un plano de la expresión y un plano del contenido —«en la que ninguno de sus planos es una semiótica» (Hjelmslev 160)—, sino también las otras semióticas². La metasemiótica es concebida como aquella cuyo plano del contenido implica otra semiótica. En ese sentido, la descripción del lenguaje o semiótica gestual en *Su único hijo*, funciona como una metasemiótica, en tanto contenido de un primer código que lo textualiza, el lingüístico. En otras palabras, el contenido de ese discurso literario se convierte, al describir la gestualidad erótica, en código lingüístico o textualización de otro código, el gestual.

Refiriéndose a las estrategias narrativas, comenta Joan Oleza la ironía esperpentizadora en la novela, citando a Baquero Goyanes, quien decía

que era una novela escrita con una enorme frialdad narrativa, con una absoluta falta de aliento cordial del autor por sus criaturas, lo cual hacía aparecer al narrador como implacable, cruel y hasta cínico. Y decía bien: frente al abismamiento la novela establece otra esgrima, no menos radical, la de la infinita distancia demiúrgica (Oleza 42).

La semiótica gestual funciona como un mecanismo que contribuye a que el narrador pueda marcar esa distancia entre él y sus personajes³. Así, este narrador omnisciente que sin embargo ma-

² Una semiótica connotativa (que se conforma asimismo con ambos planos) «cuyo plano de la expresión es una semiótica» (Hjelmslev 160), implica a su vez otro plano de la expresión y otro plano del contenido. Como lo expresa Roland Barthes, se entra en un proceso de simbolización cuando un primer significante evoca un segundo, al que corresponde a su vez otro significado. Consideremos en *Su único hijo*, por ejemplo, la cadena significante que compone el título de la obra. En el plano de la expresión, remite denotativamente a los siguientes significados: «su»/«de alguien»; «único»/«uno solo»; «hijo»/«ser humano en relación con otros dos que son sus padres». Sin embargo, el plano de la expresión de esa misma cadena «su único hijo», puede remitir a «Jesucristo» (plano de la expresión 2), que implica otro sentido: «posibilidad de redención a través del hijo», por ejemplo (plano del contenido 2).

³ Para el aspecto de la distancia narrativa, véase el clásico artículo de Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte».

nifiesta a menudo «no oír voces», interpreta o *lee* para nosotros el lenguaje gestual de sus criaturas. Asimismo, la gestualidad facilita la parodización de los actantes, quienes aparecen con frecuencia como verdaderas marionetas. Subraya José María Martínez Cache-ro en el estudio introductorio a su edición crítica de la obra:

En uso de una potente capacidad satírica, Alas zarandea impiadoso a estas criaturas suyas, que se mueven en tragi-cómica danza; no siente simpatía por estos seres mezquinos: los contempla desde arriba, a sus pies, como muñecos risi-bles. Del conjunto se salva Bonis, y cada vez más a medida que la acción transcurre (29).

Sin embargo, como afirma Oleza,

Nos encontraríamos, por tanto, con la primera gran experi-mentación en una estética del esperpento si no fuese porque esa distancia abismal del narrador no se mantiene estable, sino que se mueve, y se mueve por saltos bruscos, que se precipitan en el interior del personaje, muy especialmente en el interior de Bonis, donde se neutraliza la distancia, sobre todo a medida que avanza la novela y la esperpentización queda suspendida aquí y allá por momentos de plena identi-ficación del Narrador con su criatura (99).

El tratamiento de Bonifacio —específicamente en lo gestual— no está desprovisto de ironización, unas veces sutilmente desliza-da entre líneas, como en la lectura que realiza el narrador de la gestualidad del cuerpo del personaje tocando la flauta⁴. Si bien comienza siendo equiparado a «un santo místico de un pintor pre-rafaelista», ya que «los ojos, azules claros, grandes y dulces, bus-caban, como los de un místico, lo más alto de su órbita», se agre-ga de inmediato en frase adversativa: «pero no por esto miraban al cielo, sino a la pared de enfrente, porque Reyes tenía la cabeza gacha como si fuera a embestir». El gesto es el del toro enfureci-do; los movimientos del cuerpo, los de una marioneta que se quie-bra manejada por hábil titiritero: «Sabía marcar el compás con la punta de un pie, azotando el suelo, y en los pasajes de mucha expresión, con suaves ondulaciones de todo el cuerpo, tomando por quicio la cintura» (165).

La inestabilidad de la distancia del narrador que señala Oleza

⁴ Señala Oleza la inspiración pictórica de esta descripción.

asimismo, se puede observar ya en este pasaje. Mientras la lectura del cuerpo se inicia desde la perspectiva de un observador exterior, hacia el final, el narrador omnisciente se mete en el interior de Bonifacio para expresar: «la tirantez de los músculos del rostro, el rojo que encendía las mejillas y aquel afán de la mirada, creía Reyes que expresarían la intensidad de sus impresiones, su grandísimo amor a la melodía...» (166) [mis subrayados]. La semiótica de los gestos en la ejecución de la flauta, es por demás elocuente en relación con el drama interior de este personaje, *hombre expropiado* que se debate entre los caprichos de su mujer sumados al desprecio de los Valcárcel, y la búsqueda de una vida propia y con sentido: «pero más parecían signos de una irremediable asfixia; hacían pensar en la apoplejía, en cualquier terrible crisis fisiológica...» (166).

En las válvulas de escape buscadas por Bonis para salvar su situación, el amor por la música se aúna al inicio de las relaciones eróticas con Seráfina Gorghetti, que llega acompañada por Mochi en la compañía de ópera. El escenario elegido para el encuentro —el teatro en España fue desde sus inicios el ámbito por excelencia de socialización y de encuentros amorosos— hace propicio el comienzo de la relación Bonis/Serafina, mediante la lectura de signos. La primera chispa en el corazón del héroe, nace a partir de la semiótica de la voz y del cuerpo de la cantante. En la frente de Serafina encuentra Bonis signos de los que hace una lectura metonímica de la mujer, idealizada al modo de la tópica *donna angelicata*: «tenía una frente de puras líneas, que lucía modestamente, con un peinado original, en que el cabello, de castaño claro y en ondas, servía de marco sencillo a aquella blancura pálida...» (202). Y más adelante, agrega el narrador omnisciente: «Y se acostó Bonifacio, discurriendo: '¡Sí, es muy hermosa, pero lo mejor que tiene es la frente; no sé qué le dice a mi corazón aquella curva suave, aquella onda dulce!... Y la voz es una voz... maternal...'» (203). Son los signos faciales y los registros de las voces los que mejor se prestan para hablarnos de ese contraste que Bonis comienza a establecer entre Emma y Serafina: «Emma, que, amarillenta y desencajada y toda la cabeza en greñas, daba gritos en su alcoba porque su esposo la abandonaba», en imagen grotesca de aquelarre goyesco (202).

Como en la siguiente cita: «Miró Mochi a Reyes... y Reyes, poniéndose muy colorado, sacudió su hermosa cabellera con movi-

mientos de maniquí, y se fue a su casa... *impregnado del ideal*» (209) [mis subrayados], los gestos de simpatía entre ambos hombres —que coadyuvan a una caracterización guiñolesca del romántico Reyes— serán el lenguaje adecuado ante la imposibilidad de comprensión en el nivel lingüístico. Es irónicamente a través del amante de Serafina, que el héroe va a buscar el acercamiento a la misma. En el Capítulo V es donde se va a concretar el encuentro Bonis/Serafina, mediante una gestualidad elocuente de la que el romántico héroe hace su propia lectura. El juego de saludos Bonis/Mochi tiende un puente gestual cuyo último objetivo es, para el primero, el contacto con la tiple. Por su parte, con la función aparente de poner en marcha la comunicación entre ambos hombres, la misma entra en el juego que desencadena su relación erótica con Bonis. Este confunde con auténtico interés por su persona lo que, al menos en el comienzo, no es más que un interés económico. Los gestos entre Serafina y Mocho sugieren la existencia de un previo diálogo acerca de Bonis, y probablemente un acuerdo entre ambos para obtener sus objetivos materiales.

Reyes se sentó en primera fila, y en cuanto Mochi miró hacia el palco, le saludó con el sombrero. No contestó el tenor por lo pronto, lo cual desconcertó al buen aficionado... mas ¡oh gloria inmortal, oh momento inolvidable!, al lado de Mochi... Había una mujer... aquella señora que había notado el saludo de Reyes, *tocó familiarmente con una mano enguantada en un hombro del tenor*, y le *debió* decir. —En aquel palco te han saludado. Ello fue que Mochi se volvió con rapidísimo gesto, vio a Reyes y se deshizo en cortesías... (210) [mis subrayados].

Y se advierte el guiño del narrador omnisciente al receptor, al percibir el gesto que habla de la relación Serafina/Mochi, y que sin embargo, Bonis no parece captar. En este punto, es de notar cómo el demiúrgico narrador, inicia su juego de distanciamiento de los personajes en escena y, simultáneamente, su acercamiento hacia Bonis. En esta misma escena, se aprecia un doble juego teatral; la comunicación gestual entre Bonis y los artistas, tiene a su vez como espectador al público de la ópera: «y más envidiaron la sonrisa con que la dama de la capota se atrevió a acompañar el saludo de Mochi...» (211). Esta lectura por parte de los espectadores, va a constituir el inicio del rumor que correrá en el pueblo sobre la relación ilícita entre Bonis y Serafina.

La parodia del romanticismo del héroe, se hace asimismo evidente en la interpretación hiperbólica que de la mirada de la tiple realiza el mismo en su idealización:

Reyes encontró en sus ojos la mirada de la Gorgheggi —que no era otra la dama— y muchas veces, muchas, pensando después en aquel momento solemne de su vida, tuvo que confesarse que impresión más dulce ni tan fuerte no la había experimentado en toda su juventud, tan romántica 'por dentro'... De las sonrisas y los saludos poco se tardó en pasar a las buenas palabras... (211)

En un juego en el que interactúa el código lingüístico y el gestual —predominante dado el relativo dominio del español de Serafina y la timidez de Bonis— aportando matices eróticos que plurisemantizan el discurso, se llega por fin al contacto físico: «tropezaron los dedos de uno y de otro...» (217). El juego gestual se intensifica cuando, después de apretar la mano de Bonis, Serafina «levantó el cortinón, y con una mirada intensa, llena de caridad y protección, le dijo que la siguiera» (218). En este punto, la lucha interior del héroe bloquea su voluntad de interpretación y respuesta en esta comunicación gestual: «Bonis no se atrevió a traducir la mirada, y no siguió a la tiple» (218). Su actitud es ironizada por el narrador, quien lo parodia como un fante que ya no es dueño de sí: «sintió que las piernas *se le hacían ajenas*, cayó sentado sobre las tablas...» (218) [mis subrayados].

Es de destacar la funcionalidad de la gestualidad de las piernas, si se observa, en la cita anterior por ejemplo, el contraste de este signo —que nos habla metonímicamente de la enajenación amorosa de Reyes al inicio de la relación—, con el de su actitud última, de rechazo de la antigua amante. En los primeros capítulos, al infeliz Bonis «las malditas piernas se le desplomaban, según costumbre, y así, se le veía ir doblándose, y casi tocaba con la barba en el mantel...» (271); o bien «las piernas, cometiendo la bellaquería que solían en los casos apurados, se le declararon en huelga, como si huyeran solas del apuro» (311). El contraste del Bonis enajenado con el liberado, se hace evidente por medio de esa gestualidad al final de la obra, cuando la paternidad se ha concretado como vía de reafirmación del yo, de recuperación de su personalidad: «se afirmó bien sobre los pies» (513). La inversión de la situación entre Reyes y la Gorgheggi alcanza mayor efec-

tividad expresada en la gestualidad de las piernas del primero, cuando la parodia ya no tiene cabida, al aflorar la dignidad humana del personaje; como subraya Martínez Cachero, «el canijo Bonifacio Reyes se fortalece ante los ojos del lector» (33).

Pero volviendo al comienzo, luego de la declaración de Bonis —para lo cual Serafina «tuvo que cloroformizarle con miradas eléctricas y emanaciones de su cuerpo...» (219)— y tras extensos preámbulos, se desarrolla la intensa relación erótica entre ambos. La gestualidad continúa siendo el código casi exigido, especialmente en los encuentros públicos, dado el carácter ilícito de la relación. Por ejemplo el pie —motivo que aparecerá en la relación Emma/Bonis, símbolo por excelencia de sensualidad— propicia la comunidad erótica de forma vedada por debajo de las mesas, y es instrumento a veces de parodia de la efusividad pasional: «Y pisaba con fuerza un pie de Bonifacio que tenía debajo del suyo» (226); «En cuanto tuvo junto a sí a Bonis, le plantó un pie encima, un pie sin zapato, calzado con media de seda... Y le azotó un tobillo por encima del pantalón, con el pie descalzo» (268); «Serafina, orgullosa de aquella oratoria inesperada y de la discreción con que su amante se abstuvo de aludirla, le felicita con un apretón de manos y otro de pies más enérgico» (271-2).

También en la intimidad de los amantes, la descripción de la pasión de Serafina, «esta mujer, toda fuego, que asustaba *con sus gritos y sus gestos de furiosa de amor*», cobra mayor eficacia gracias a la interacción de la metasemiótica (257) [mis subrayados]. Esos lenguajes son en la descripción reciente más elocuentes que las palabras que no se transcriben. Y es precisamente el contraste de la furia gutural y gestual de Serafina, con sus momentos de calma, lo que propicia el sentimiento de mayor felicidad en el amante, que encuentra en la tiple a la madre de su infancia con figura de Juno: «cuando el cansancio material irremediabilmente sobrevenía... tomaba aire, contornos, posturas, gestos, hasta ambiente de dulce madre joven» (257).

Ya ha sido estudiada por Domènech entre otros críticos la técnica de esperpentización a propósito de Valle-Inclán, por la cual los escenarios se presentan en un juego de luz y sombra, que propicia la deformación no sólo de los personajes sino también de los objetos, como en este paisaje:

Llegó a casa, abrió con su llavín, encendió una luz, *subió de puntillas*, y entró en las habitaciones de su mujer. Una triste

lamparilla, escondida entre cristales mates de un blanco rosa, alumbrada desde un rincón del gabinete; en la alcoba en que dormía Emma, las tinieblas estaban en mayoría; la poca luz que allí alcanzaba servía sólo para dar *formas disparatadas y formidables* a los más inocentes objetos. Bonis se acercó al lecho *a tientas, estirando el cuello, abriendo mucho los ojos y pisando de un modo particular* que él había descubierto para conseguir que las botas no chillasen como solían (273-4) [mis subrayados].

Se ha mencionado que la utilización de la metasemiótica gestual resulta un recurso apropiado para la parodización de los personajes —en este caso del héroe, pero también de Emma. El proceso de esperpentización que se puede apreciar en el pasaje anterior, llevando al extremo la parodización mediante gestos deformantes, contribuye a corroborar lo dicho en ese sentido.

El código gestual, interactúa asimismo en la relación erótica que Emma Valcárcel reinicia con su marido, en quien reaviva algunos deseos. Es, de hecho, la ausencia de palabras así como el lenguaje facial y de las manos de Bonis, convertido en enfermero y masajista de su mujer, lo que despierta en Emma sospechas sobre las relaciones ilícitas del último: «Aquella resignación de su marido llegó a ser tan extremada que a Emma... diole mala espina... callaba y untaba» (261). O bien:

Un día Emma, se recreaba sintiendo pasar la mano suave y solícita de su marido sobre la espalda... Bonis, sudando gotas como puños, frotaba, frotaba incansable, con una sonrisa poco menos que seráfica clavada en el apacible rostro: sus ojos azules y claros, muy abiertos, sonreían también a dulces imágenes y a deleitosos recuerdos... Volvió ella la cabeza hacia arriba, y al ver la expresión de beatitud de aquella cara, quedóse pasmada ante semejante alarde de paciencia y humildad absoluta (262).

Es así que las sospechadas relaciones ilícitas de Bonis, motivan en Emma una voluntad de reconquista, que no se hace esperar:

Y con gran sorpresa del marido, un brazo que salió de entre la ropa del lecho no se alargó en ademán agresivo, sino que suavemente rodeó la cabeza de Bonis y la oprimió sin ira... al retroceder con un ligero esfuerzo, sintió sobre la nuca el peso de dos brazos que le apretaban con tal especie de ahínco, que no podía confundirse con la violencia ni el 'dolo malo'; y aca-

bó de entender, con gran sorpresa, de qué se trataba, cuando oyó un gemido ronco y mimoso... (277).

Serán los ademanes no ya violentos sino delicados de Emma, los que harán comprender a Bonis la voluntad de la misma de reanudar las relaciones eróticas. La elocuencia de esos signos obviamente más eficaces que una explicación lingüística, sorprenden no sólo al marido sino al receptor, en tanto que la acción de la novela toma un giro inesperado. El desenlace de la relación que se aguardaba como una inminente separación, nunca llega. En cambio, se percibe el comienzo de una nueva etapa en el proceso de evolución del héroe: la de la «regeneración por el amor», que desembocará en la salvación por la paternidad: «y a la invitación de su hembra hecha por señas infalibles,... contestó con otras señas que fueron estimadas en lo que valían» (277-8). Sin embargo, pasada la noche, la actitud de Emma señala que ésta no está dispuesta a perder su poder, como se expresa a través del lenguaje del pie, favorito de Clarín: «dio a su marido un puntapié en la espinilla» (280), o bien «la esposa arrojó al esposo del tálamo a patada limpia» (281). Signos que nos dicen que Bonis recupera de nuevo la imagen paródica del varón domado.

Uno de los pasajes donde la técnica de la gestualidad es más eficaz, por la potencialidad de sus sugerencias y la carga de ironía que connota, es aquel en el que Emma, en un juego del pie similar al que se ha visto en la Gorgheggi, revela al lector la coartada que utiliza para confirmar las relaciones de esta última con su marido. y es paradójicamente Bonis, tan familiarizado con ese lenguaje, quien percibe señales de peligro aunque no signos, siendo incapaz de interpretar ese código que Emma se ve obligada a traducirle lingüísticamente:

se quedó mirando a su marido fijamente, con ojos que preguntaban y se reían, burlándose al mismo tiempo; mientras sus labios y el paladar saboreaban un buche del vino andaluz que ella zarandeaba con la lengua voluptuosamente. Separó un poco la silla de la mesa, se puso sesgada en un asiento, estiró una pierna, enseñó el pie, primorosamente calzado, y en verdad gracioso y pequeño, y como si se enjuagara con el Jerez y no pudiera hablar por esto, por señas empezó a interrogar a su marido, señalándole el pie que enseñaba, y después indicando con un dedo levantado o en alto, que movía al compás de la cabeza, algún lugar lejano (310).

Por toda respuesta, el ademán automático del pobre Bonis resulta más que elocuente en relación a su conciencia de culpabilidad: «buscó, por instinto, un vaso de agua sobre la mesa, metió en la boca el cristal, y así se estuvo, primero bebiendo, y después haciendo que bebía» (311).

En el segundo encuentro erótico entre Bonis y su mujer —cuya motivación en el caso de ésta ha sido el primer diálogo gestual mantenido con Minghetti—, cobra singular relieve la metasemiótica: «Ella se despojaba de sus joyas frente al espejo de su tocador alumbrado por dos bujías de color de rosa. El marido la veía retratada por el cristal de fondo misterioso y de sombras movilizadas» (329). La lectura que de la *expresión* de Emma hace Bonis es absolutamente subjetiva, y va cargada de su particular visión romántica del mundo, que Clarín ironiza en la descripción:

pero había 'mucha expresión'; el mismo cansancio de la fisonomía; cierta especie de elegía que canta el rostro de una mujer nerviosa y apasionada... la complicada historia sentimental que revelan los nacientes surcos de las sienes y los que empiezan a dibujarse bajo los ojos; la intensidad de intención seria, profunda y dolorosa de la mirada, que contrasta con la tirantez de ciertas facciones, con la inercia de los labios y la sequedad de las mejillas: estos y otros signos le parecieron a Bonis atractivos románticos de su esposa en aquel momento... (329)

El diálogo erótico gestual que se establece está cargado de esa sensualidad que recorre la novela. Clarín se nos revela muy consciente de que la reticencia lingüística de estas escenas, la sustitución de la palabra por un diálogo visual, resulta mucho más efectiva además de sensual: «Emma, que lamía los labios secos, echaba chispas por los ojos, y seria y callada miraba el cuello robusto y de color de leche de su marido. Bonis se sintió apeteído...» (330). Asimismo, esa nueva Emma que le revela a Bonis la semiótica de su rostro, lo lleva a establecer un contraste con la amante. La apatencia de la mujer legítima, hace disminuir el sentimiento de culpabilidad que lo hiciera sentirse traidor a Serafina: «*leyó en el rostro de su mujer una debilidad periódica, una flaqueza femenina, como sumisión pasajera de la hembra al macho, además una misteriosa y extraña corrupción sin nombre: todo esto lo cogió al vuelo confusamente...*» (330) [mis subrayados].

En la segunda parte de la escena, donde interactúan la comu-

nicación lingüística y gestual, el punto de vista en la descripción pasa a ser el del narrador, con lo que se asiste a una caricaturesca visión del romanticismo de Bonis y a la parodización del encuentro erótico. Después que Bonis «se dejó caer de rodillas delante de su mujer» y «se le abrazó a las almidonadas blancuras», Emma

después de dar un grito... fue doblándose, doblándose, hasta quedar con la boca al nivel de la boca de Bonis; con ambas manos le agarró las barbas, le echó hacia atrás la cabeza... arrimando a ellos los dientes... Hubo un silencio que no se empleó más que en mirarse los ojos a los ojos, y *en gozar ambos del dolor* del cuello de Bonis doblado hacia atrás (330-1) [mis subrayados].

En medio de este apasionado diálogo corporal, Bonis *confiesa* a Emma su fidelidad, con lo que queda doblemente ironizada la escena del desbordamiento de la falsa pasión, que resulta enmascarada. Y el juego de máscaras, con mucho de patología, de sado-masoquismo, se multiplica, en tanto que la fantasía de Emma enmascara a su marido con el nombre de Minghetti y a sí misma con el de Serafina.

El mecanismo de la comunicación por los gestos funciona por fin en la relación que se entabla (inmediatamente antes de la última cena con Bonis) ya avanzado el desarrollo de la novela, entre Emma y Minghetti. Cuando la Valcárcel abandona su voluntaria reclusión para reaparecer en sociedad, lo hace en el mismo ámbito donde se iniciara la relación de su marido con la tiple, hecho que no es casual en el contexto de la narración, si se tienen en cuenta, como en el caso de la Gorgheggi, las poco éticas intenciones de Emma. Y en esa reaparición en público, es relevante el lenguaje de las miradas y los signos faciales, en los que Emma puede leer la envidia que sienten por ella las mujeres del pueblo, que a su mezquina persona le «sabe a gloria»: «Pero estos comentarios y desahogos, y otros por el estilo, no los oía Emma; ella *veía a la envidia, no la oía*; veía sus ojos brillantes, sus sonrisas tristes, sus éxtasis sinceros y melancólicos en la cara de las incautas, que no sabían disimular siquiera...» (320) [mis subrayados].

Mas el máximo de placer lo experimenta Emma cuando «sintió los ojos azules y dulcísimos de Minghetti metérsele por los tubos de los gemelos y sonreírle» (325). Como afirma Oleza, «se inicia una nueva comunicación sublingüística como en tantas ocasiones

en la obra de Clarín... El amor y la atracción entre los sexos tiene en Clarín toda una semántica subterránea, indirecta, poco amable con el idioma y mucho con la fantasía» (325). Miradas y sonrisas se multiplican y se hacen cada vez más expresivas, conformando el nivel de la expresión de esta semiótica mediante la que se inicia la comunicación Emma/Minguetti, cuya función resulta muy adecuada a esta nueva relación aparentemente poco lícita. Pero aunque el escenario y el tipo de diálogo coinciden, nada tienen que ver las cándidas intenciones del romántico Bonifacio cuando conociera a Serafina, con las que tiene ahora su mujer. Esta, por el contrario, desarrolla un plan calculado racionalmente para vengarse de su marido, dentro de un esquema de valores que no coincide ni con la moral de Bonifacio, ni con las exigencias morales de la sociedad de la época.

El lenguaje gestual Emma/Minghetti se ve profundizado en el capítulo XII cuando este último con la excusa de buscar el parecido con la Parini «fijó la mirada desfachatada y alegre en los ojos de la dama» (386) para ver en ella «la expresión», «el gesto», «la viveza de la mirada» y «el fuego» (387), sugiriéndose en la *lectura* de Minghetti la intensificación de la sensación de placer en ella y del deseo en ambos. De las «miradas incendiarias» se pasa a la aproximación física, cuando Emma y el barítono bailan una polca que permite el diálogo de los cuerpos en contacto: «las rodillas hablaban el lenguaje de las de Marta Körner» y «ella [Emma]... se dejaba apretar» (395).

En esta situación lúdica propiciada por la comunicación gestual, Minghetti aprovecha para «declararse» a Emma —quien le ofrece en cambio una «desinteresada amistad»—, poniendo en práctica un plan no menos desprovisto de ética que el de ella, y con el mismo interés material de Serafina al entablar su relación con Bonis. Pocos días después, Minghetti se convierte en maestro de piano de su nueva amiga. No obstante, no aparecen en la novela escenas pasionales entre ambos personajes, como las presenciadas en las otras dos relaciones analizadas a través de la comunicación gestual. Este hecho resulta asimismo significativo en el desarrollo de la trama, en la medida en que se sugiere, pero nunca se afirma, la concreción de una relación íntima entre la Valcárcel y el barítono, exigiéndose, con la reticencia, mayor trabajo del lector en el cierre de la obra.

Por lo tanto, la relación Emma/Minghetti tiene como función

permitir a Emma desarrollar un plan de revancha contra su marido, pero también, dejar abierta la duda sobre la paternidad de Bonis. En efecto, este asunto queda en el terreno de lo ambiguo aun cuando, al final de la novela, la Gorgheggi pareciera revelar la verdad al encararse con Bonis en el pasaje ya analizado. Incluso, la gestualidad del barítono no alcanza para arrojar certezas sobre su cuota de responsabilidad en el asunto:

Nadie había podido sorprender en Minghetti el menor gesto, siquiera, de jactancia. Hasta se notó que miraba a Bonifacio, con mayor respeto que nunca. En efecto; se le había sorprendido muchas veces contemplando al marido de Emma con extraña curiosidad, con una expresión singular, en que nadie podría adivinar ni una ráfaga de burla. Era, en fin, decían todos, la suma discreción (451).

Aunque en definitiva, a efectos del proceso de evolución del héroe, el mismo trasciende al problema de la paternidad biológica para situarse en un plano humano superior al de los otros tres integrantes del triángulo, de redención por la fe.

Al concluir, surge la comprobación de la relevancia de la semiótica gestual —que en la novela se revela como una metasemiótica— y su interacción con el código puramente lingüístico en las descripciones eróticas en *Su único hijo*. Sin duda, el toque de sensualidad que muchos críticos reconocen en la obra, se expresa mucho mediante esa metasemiótica. Más aún, el diálogo de los cuerpos cobra en estas relaciones mayor elocuencia que lo que pudieran decir las palabras entre los personajes, en contextos sociales donde a veces están o bien prohibidas o, si se expresan, son falsas. En este sentido, al aumentar la capacidad de sugerir, la lectura de la novela excita la curiosidad de un público sometido a la censura moralizante de la época, por eso mismo ávido de enfrentarse con este tipo de escenas literarias.

Por otra parte, es posible afirmar que la función de la técnica gestual resulta por demás apropiada para la parodización de estos personajes de comedia bufa, que se da incluso en el caso del propio Bonifacio Reyes, quién no obstante, parece ser el único que *se salva*. Al menos en buena parte de la novela se puede apreciar la distancia demiúrgica respecto a ese personaje —por momentos un fantoche— y la ironía desplegada en la sátira a su romanticismo. No obstante, tampoco se puede negar a veces la identificación de

Clarín con el mismo, particularmente hacia el final, cuando Bonifacio Reyes recobra su dignidad humana. Finalmente, cabe agregar que, implicando las más de las veces al receptor en la tarea de desentrañar la metasemiótica gestual, Clarín se aproxima a la novela contemporánea, al comprometer la faena del primero.

OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo, *Su único hijo*, Ed. José M. Martínez Cachero, Madrid: Taurus, 1991.
- *Su único hijo*, Ed. Joan Oleza, Madrid: Cátedra, 1990.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1976.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1971.
- Resina, Joan Ramón, «Tiempo mítico y 'tajada de vida' en *Su único hijo*, novela de Clarín», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14.1 (1989): 95-115.
- Sobejano, Gonzalo, «La regenta y su único hijo a la luz de la novela europea de su tiempo», *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid: Castalia, 1985. 115-159.
- Tintoré, María José, «*Su único hijo*, novela incomprendida», *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, II, Ed. Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, Barcelona: PPU, 1989. 777-807.